

DOI: 10.26907/2074-0239-2021-65-3-147-152  
УДК 82.09

## РОЛЬ ХОРА В ПЬЕСЕ АСИ ВОЛОШИНОЙ «ГИБНЕТ ХОР»

© Лариса Тютелова

### THE ROLE OF THE CHOIR IN VOLOSHINA'S PLAY "THE CHOIR IS DYING"

Larisa Tyutelova

The article deals with the problem of using fact in modern drama.

Based on the real impressions of participants in World War I, Asya Voloshina creates a character whose remarks initially set the background of the love and death story of the principal character in the play "The Choir Is Dying". Gradually, the chorus lines become an important part of the dialogue between the doctor and the nurse. This dialogue allows the playwright to present to the reader / viewer her own understanding of the tragedy of our time.

The analysis of the play by Asya Voloshina shows the possibilities of using the verbatim technique in non-verbatim drama and demonstrates its development in modern drama not only to achieve a tragic effect, but also to present the author's own concept of the world and man in the absence of a lyrical author's subject and the minimized role of the remark in the play.

The use of living evidence of history brings the play about the horrors of war experience closer to the classic works of the twentieth-century Russian literature. This is also proved by the analysis of Asya Voloshina's tragedy "The Choir Is Dying".

*Keywords:* author, choir, verbatim, drama about World War I, dialogue with the reader.

В статье рассматривается проблема использования факта в современной драме.

На основании реальных впечатлений участников Первой мировой войны Асей Волошиной создан персонаж, чьи реплики первоначально создают фон истории любви и смерти центрального героя пьесы «Гибнет хор». Постепенно реплики хора становятся важной частью диалога врача и сестры милосердия. Этот диалог дает возможность драматургу представить читателю / зрителю собственное понимание трагедии современности.

Анализ пьесы Аси Волошиной показывает возможности использования техники вербатима в невербатимной драматургии, свидетельствует о его развитии в современной драме не только для достижения трагического эффекта, но и для презентации автором собственной концепции мира и человека при отсутствии в пьесе лирического авторского субъекта и минимизации роли ремарки.

Обращение к живым свидетельствам истории сближает пьесу о переживании ужасов войны с классическими произведениями русской литературы XX века, что также доказывает проведенный анализ трагедии Аси Волошиной «Гибнет хор».

*Ключевые слова:* автор, хор, вербатим, драма о Первой мировой войне, диалог с читателем.

Проблема автора в драме актуализируется с того времени, когда драма становится выражением индивидуальной позиции видения и понимания жизни художником и перестает зависеть от традиций, в первую очередь – жанровых. Авторская индивидуальность заявляет о себе в субъектных и внесубъектных формах. Для данного исследования актуальными будут формы субъектные. К ним в драме относятся участники действия и ремарочный субъект.

Как правило, ремарочный субъект приближен к автору в той же мере, что и повествователь в эпосе, а потому это в разных случаях разная

степень авторской откровенности. Она, как и степень выраженности авторского видения и понимания жизни в действующих лицах, зависит от времени создания драмы, ее эстетических особенностей, связанных с пониманием сути отношений «я» и «другой».

Первыми поставившие задачу выражения личностного содержания героя романтики во всяком «другом» видят отражение своего «я». Поэтому герой – прямой путь понимания его творца. На следующих этапах развития литературы отношения героя и автора выстраиваются как диалогические по сути, как отношения «я –

другой», даже в случае, если герой – лирический. При этом во многих исследовательских работах отмечается, что существует особое действующее лицо, которое выступает именно от автора, позволяет ему напрямую комментировать действие. Это хор. Например, Ю. В. Бабичева отмечает: «„новая драма“ мобилизовала веками накопленный арсенал средств, с помощью которых в рамках пьесы выявляется собственно авторское „я“: античный хор, герой-резонер, система ремарок, создание особого рода психологической ситуации (ситуации экстаза), когда герой кричит „не своим голосом“, и др.» [Бабичева, с. 45].

Но далеко не все согласны с оценкой хора как формы прямого авторского присутствия в пространстве драмы. А потому роль хора в современной пьесе не является до конца определенной.

Пьеса петербургского драматурга Аси Волошиной «Гибнет хор» позволяет рассмотреть вопрос о том, что есть хор в современной драме. И главным аргументом при ответе на этот вопрос станет работа автора с историческим «фактом».

Пьеса создана в год столетия начала Первой мировой войны, которой она и посвящена. По мнению С. Бондаренко, Волошина возвращает своего читателя / зрителя «в пространство войны европейской, в сферу их культурного кода» [Бондаренко]. Если для Европы война – общее, однозначное зло, как утверждает критик «Петербургского театрального журнала», то для России «она еще и основа национального самосознания, единственное за несколько сотен лет событие в истории, о котором возможно хоть сколько-нибудь общее, солидарное мнение» [Там же]. Проходящий испытание войной обнаруживает свои характерные черты, происходит не стирание личности, а наоборот, ее реабилитация. Но это итог войны, объединившей нацию, – Великой Отечественной. Волошина, вслед за Леонидом Андреевым («Красный смех»), Иваном Шмелевым («Солнце мертвых»), Михаилом Булгаковым («Бег», «Красная корона») в своей пьесе показывает абсурд войны, с которым не может справиться человек.

На сцене «спивающийся» доктор, отправленный сопровождающим на санитарный поезд за то, что застрелил безнадежного пациента. Образ тотальной, немотивированной бойни пока еще универсален. Россия вместе со всем остальным миром. Нет еще войны как миссии целого поколения, нет народа-освободителя» [Там же].

Театр по-своему считывает смыслы волошинской пьесы. Например, в петербургском спектакле (Творческое пространство «Имажиниум», режиссер Евгения Богинская) на первый

план выходит противостояние личности множеству, которое в итоге поглощает героя, лишая его самостоятельности, какой-либо уникальности.

В самарской версии волошинской пьесы (в театре «Мастерская» спектакль в постановке Ольги Парфеновой имеет подзаголовок «Неоптимистическая трагедия: от I до III Мировой...») и является первой частью триптиха, посвященного 75-летию победы в Великой Отечественной войне) идет разговор о последствиях войны.

Драматург же комментирует свою работу иначе: «Если говорить о пьесе „Гибнет хор“ – импульсом к ней было приглашение участвовать в лаборатории БДТ „Война“. Но пьеса не о войне. Хотя я писала в 2014 году, тогда случился Крым и все дальнейшее – во многом пьеса инспирирована этой болью и стыдом. Но все же она не о войне. А о вине перед народом. Вине за его невежество. Нашей вине» [Волошина. Драматургия...].

Раскрыть авторскую тему позволяют образы героя и хора, если определить их особенности и роль в субъектной сфере произведения.

Появление хора у Волошиной напоминает о булгаковском «Беге», где в речи Крапилина, как об этом говорит Хлудов, «проскальзывают здравые мысли насчет войны» [Булгаков, с. 405]. Генерал велит казнить вестового, а потом повешенный Крапилин преследует героя, а тот пытается сначала от него отвязаться, а потом просит говорить с ним. Но вестовой молчит:

«Хлудов. <...> Чего ты хочешь? Чтобы я остался? Остался? Нет. Бледнеет. Отходит. Покрылся тьмой и стал вдали» [Там же, с. 423].

В итоге Хлудов и вестовой у Булгакова становятся единой фигурой:

«... Ведь ты был не один. О нет, вас было много! Очень много было! <...> Войну проиграли. И выброшены. А почему проиграли? ... (Таинственно указывая себе за плечо). Мы-то с ним знаем!» [Там же, с. 453–454].

Но если у Булгакова важна проблема участия человека в бессмысленной бойне и личной ответственности, то волошинская тема – это не только результат погружения автора в проблему ответственности личности за свою судьбу и судьбу народа, как, собственно, об этом говорит и сам драматург. Есть другие возможности понимания авторского текста.

Волошина часто обращается к чужим произведениям, пытаясь через «глубокое погружение» открыть их истинные смыслы. Это тексты и Голая, и Толстого, и Чехова. Но в пьесе «Гибнет

хор» – это не целая книга, а одна фраза Бродского («В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор» [Бродский, с. 249]). Метафора появилась в нобелевской лекции поэта. И она заставляет думать не только об абсурде войны, об ответственности культурного героя за происходящее, но и противостоянии жизни и искусства. Возможно, не о противостоянии, а о способности или неспособности искусства что-то изменить в жизни или в его обреченности быть альтернативой реальности, абсолютно к ней равнодушной. Это с одной стороны, с другой – насколько право искусство, утверждающее, что роль героя – это ответственность за мир, за его существование.

Герой и хор у Волошиной контрастируют друг с другом, в отличие от ситуации в «Беге» М. А. Булгакова. И герой – это не мир, и хор не исчерпывает собой реальность жизни. Хотя на первый взгляд герой – это пространство искусства, он тот, без кого невозможна театральная трагедия. Поэтому образ Михаила связан со стихами Бальмонта, которые ему в своем письме присылает жена:

«...О, гроздя жадных орхидей,  
Я видел, как ваш стебель вьется.

В переплетенности стволов...» [Волошина, Гибнет хор..., с. 24].

А хор с его репликами, записанными медсестрой Софьей Федорченко во время Первой мировой войны и опубликованными в документальном сборнике 1917 года «Народ на войне», – это реальность, существующая рядом с героем. В постановке Евгении Богинской в творческом пetersбургском пространстве «Имажинариум» он «босой и нечесаный, в ватнике, с остановившимся взглядом, то сидящий смирно, то пускающий-ся в макабрический пляс» [Бондаренко].

Реплики героя и хора перемежаются так, как могли бы сменять друг друга фрагменты вербалики (монтажа отрывков из документального свидетельства о войне) и обычной авторской пьесы.

«МИХАИЛ. Ну, чтобы полегчало. (Пьет).

ХОР. Страху нет – отчаянности много. Просто до греха.

МИХАИЛ. Ту-дух-ту-дух-ту-дух-ту-дух. С комфортом едем. Ритмичненько так.

ХОР (с готовностью; делится). Ощиплю курицу, кишки прочь и в горшок. Туда все, что есть, положу: и перец, и лист лавровый, и картошки, и макаронов...

МИХАИЛ (перебивает). Студент тут один был.

ХОР. ... и крупы...» [Волошина, Гибнет хор..., с. 5].

И хор, и герой – это субъектно оформленные позиции видения происходящего и возможности его оценки. Как отмечает Т. Джурова, характеризуя, например, хор, «этот голос бесстрастно транслирует образы военного зверства, насилия над детьми, смердящие в пшенице трупы или простые письма деревенских солдаток, где одной строчкой про яйца, а другой „Миколка твой умер“. Что зверства, что любовные послания изложены одинаково простоудушно, это свидетельства, в которых нет рефлексии» [Джурова].

На первый взгляд, взаимодействие между этими точками зрения невозможно. Авторская ремарка подчеркивает: «Михаил нарочито игнорирует Хор, делает вид, что говорит с залом, но, на самом деле, ведет диалог именно с Хором и только Хором жив» [Волошина, Гибнет хор..., с. 5].

Михаил отказывается говорить с хором:

«Да с кем тут поговоришь? С этим что ли? „Я тогой, он сегой, этот как его“. Темень! <...> Я? Что я сумасшедший? О чем мне с ним говорить. У него, знаете, какие истории? „Я повылез, слышу – дышит, как на бабе... (Видите: все как наизусть уже помню.) Я боюсь – кричу, а он боится – хрипит. Я рукою его за шею – хвать...“. Вот так-то, Сонечка, вот так-то. Это что разговор что ли?» [Там же, с. 18].

Единственное, что ему остается – диалог со зрительным залом:

«МИХАИЛ. Давайте. (Зрителям, конечно.) За упокой. За философию. В настоящей, говорит, трагедии гибнет не герой. Гибнет хор. Пусть земля ему будет пухом» [Там же, с. 7].

Первоначально к залу обращается и хор. Собственно, именно реплика хора начинает пьесу:

«ХОР. Разбило все лицо, глаз вытек, память пропала. Перевязали, уж тогда в себя пришел. Да сразу за повязку – хвать! Как закричу: „Глаза мои, где глаза мои!“... Не пойму, кто виновен, а до того ненавижу и до того темно да больно – смерти прошу...» [Там же, с. 5].

И место этого высказывания – традиционное место эпиграфа, расположенного на «пороге», между реальностью жизни и реальностью пьесы.

Если верить современным интерпретациям истории античной драмы, в частности ее коммуникативной теории, хор оказывается посредником между зрительным залом и сценой. Как утверждает Н. П. Гоева, «структурное противопоставление хора актеру(ам) – с одной стороны и зрителям – с другой явно свидетельствует о важ-

ной роли хора как переходного, даже посреднического образования между протагонистом и зрительской массой» [Гоева, с. 52].

С одной стороны, хор имел возможность обращаться к герою. С другой, его лирические партии, существование вне фабулы и были напрямую обращены к зрителю. По отношению к зрителю хор был «другим», отсюда его маргинальность. Зрители – это афинские граждане. Хор часто был представлен женщинами как «другими» по отношению к тому, кто присутствует на театральном представлении, женщинами как знаком прошлой, еще ритуальной традиции.

И все же хор, как о том свидетельствует его одеяние, отсутствие котурнов (все это его отличает от героя), ближе зрителю, нежели герой. И с таким хором зритель может вступить в диалог, когда его инициирует драматург. Так было в Античности, так происходит в драме нового времени. У Всеволода Вишневого в «Оптимистической трагедии», например:

*«...полк в белом. Он движется вниз, чтобы стать, как гигантский хор, лицом к лицу со зрителями».*

*Второй (он старшина хора). У каждого из них была семья. У каждого из них была женщина. Женщины любили этих людей. У многих из них были дети. Они здесь. И у каждого было некое смутное: грядущее поколение. Оно рисовалось полтора десятилетия тому назад еще неясно. И вот оно пришло, это поколение. Здравствуй, пришедшее поколение! Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели. Ни у кого из вас не остановилась кровь оттого, что во время великой гражданской войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами ближних. И это прекрасно! „Будьте бодрей! – просили бойцы погибая. – Гляди веселей, революция!“ Полк обращается, сказал я, к потомству»* [Вишневский, с. 5].

У Волошиной благодаря хору с зрителем / читателем будто говорит сама жизнь. Она будто существует на сцене. Правда, и в Античности именно хор не позволял создавать «четвертую стену». Но там не жизнь выходила на подмостки, а зритель перемещался в пространство игры.

В современной пьесе все сложнее. Роль «разрушителя» «четвертой стены» отведена и хору, и герою одновременно. Они оба ищут возможности быть услышанными: и авторские реплики персонажа, и реальные фразы участников Первой мировой войны обращены к зрителю. Так и жизнь, и искусство обретают смысл не сами по себе, а только в том случае, когда они кем-то освоены, когда «чужое» становится своим и тем самым имеет прямое продолжение, обретает действительную силу. И этот вывод справедлив как для

исследований особенностей рецепции авторской драмы, так и особенностей авторского высказывания как личностного.

Герой и хор обладают своими личностными границами, и при этом могут приблизить нас к пониманию авторского видения жизни. Но не каждый в отдельности. Важна их способность не только слышать, но и услышать «другого», которая открывается тогда, когда герой демонстрирует, что авторская ремарка, характеризующая отношения Михаила и хора в самом начале пьесы, оказывается верной оценкой происходящего: *«... ведет диалог именно с Хором и только Хором жив»* [Волошина. Гибнет хор..., с. 5].

При этом, даже когда врач и хор демонстративно игнорируют друг друга, их реплики комментируют речи оппонентов зрителю / читателю как истинному адресату высказываний действующих лиц пьесы. По сути дела, у Волошиной возникает единое пространство речи, отдельные части которой призваны были создавать образ «другого» по отношению к авторскому «я».

И хор «другой» по отношению к авторскому «я» – даже в большей степени, нежели герой. Именно хор по еще античной традиции имеет точно обозначенный социальный статус. В античной трагедии это «рабыни», «женщины Коринфа», «старика из Аргоса» и т. п. У Волошиной – солдаты Первой мировой войны:

*«ХОР. Так вот: слышу, один господин-офицер другому говорит: тот, говорит, не человек, который Пушкина да еще там каких-то не читывал... Ты подумай, чего такое загнул, открывает а?... Да их же, почитай, никто и не читывал!»* [Там же, с. 8])

Единое пространство речи как пространство, порождающее целостный авторский мир, обнаруживает понимание Волошиной фразы И. Бродского, расширение ее смысла.

Персонажи Волошиной функционально не противопоставлены друг другу. Они все – посредники автора в разговоре со зрителем. Поэтому в центральных сценах пьесы Михаил не выдерживает и начинает говорить и с хором. И в этот момент хор перестает быть «ошеломляюще реальным» фоном, а становится призраком внутреннего мира героя, он визуализация его внутренних противоречий, его разговора с самим собой, который трудно завершить и который должен помочь герою определить себя, решиться на финальный поступок. Отсюда и непонимание Софьи, с кем общается герой:

*«ХОР (несколько былинно). Пшеница что ни колос – то богу слава. словно трубы архангельские. А по пшенице солдатики убитые лежат, и наши и ихние».*

Свежие, еще духу нету, больше полем на тебя тянет. А промеж убитых дети бродят потерянные. Все двухлетки да трехлетки. Красивые ребятки у них... А уж до того напугавшись, что и плакать давно забыли, голос пропал... Рожа-то в грязи да слезах присохла. Мыть их да кормить сестры стали. Молчат, ровно куклы какие...

МИХАИЛ. Да врешь ты все.

СОФЬЯ. Я?

МИХАИЛ. Да, нет, не вы» [Там же, с. 17–18].

Время войны, ее абсурдность, бессмысленность бойни не дают возможности настоящему отвечать своей судьбой за судьбу мира: будь то герой или хор. У них одна судьба. И, что важно, у Волошиной человек разделяет судьбу хора, но не становится хором, сохраняя свое лицо. Тем самым уточняется позиция Волошиной относительно сути трагедии XX века: «В России он (XIX век. – Л. Т.) кончился; и если я говорю, что он кончился трагедией, то это прежде всего из-за количества человеческих жертв, которые повлекла за собой наступившая социальная и хронологическая перемена. В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» [Бродский, с. 249].

Судьба человека XX века – судьба личности, стремящейся к самосохранению даже тогда, когда это невозможно. Отсюда реплика Михаила:

«Можешь не верить! Я бы ее не обидел. Я еще человек! Я еще человек – да-с, да-с. Я бы ее не обидел» [Там же, с. 15].

Он борется за себя в пьесе об «универсальной» войне, «которая открыла счет другим мировым войнам XX века» [Джурова].

И все речевое пространство пьесы, возникающее благодаря репликам героя, хора, ремарочного субъекта, становится характеристикой именно особенностей авторского видения и понимания как высказывания Бродского, так и темы войны, человека на войне и т. п. И ни один из субъектов – ни хор, ни герой – не становится формой прямого авторского высказывания, что особенно подчеркивается репликами хора как документальными фразами, записанными еще в начале XX века. Все субъектные формы пьесы играют только как «другие» по отношению к авторскому «я».

#### Список литературы

Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX в. Вологда: Вологодский гос. педагогический институт, 1982. 128 с.

Бондаренко С. Заклинание страха: А. Волошина. «Гибнет хор». Творческое пространство «Имагина-

риум». Режиссер Евгения Богинская. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straxa/> (дата обращения: 03.08.2021).

Бродский И. А. Поклониться тени: эссе. СПб.: Азбука-классика, 2003. 252 с.

Булгаков М. А. Сочинения: в 4 т. Т. 1: «Страшно жить, когда падают царства...» М.: Вагриус, 2003. 525 с.

Вишневский В. В. Оптимистическая трагедия. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1972. 63 с.

Волошина А. Гибнет хор: четыре пьесы о России. СПб.: Сеанс, 2018. 224 с.

Волошина А. Драматургия – это опрокинутый психоанализ // Многобукв. 2018. 9 октября. URL: <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html> (дата обращения: 03.08.2021).

Гоева Н. П. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация. 2013. № 1–2. С. 49–59.

Джурова Т. Комната Волошиной // Современная драматургия. 2021. №1. URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2021-1/9014](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/9014) (дата обращения: 03.08.2021).

#### References

Babicheva, Yu. V. (1982). *Evolutsiia zhanrov russkoi dramy XIX – nachala XX v.* [Evolution of the Russian Drama Genres in the 19<sup>th</sup>-Early 20<sup>th</sup> Centuries]. 128 p. Vologda, Vologodskii gos. pedagogicheskii institute. (In Russian)

Bondarenko, S. *Zaklinanie straha: A. Voloshina. "Gibnet hor"*. *Tvorcheskoe prostranstvo "Imazhinariium"*. *Rezhisser Evgeniia Boginskaia* [The Spell of Fear: A. Voloshina. "The Choir Is Dying". "Imaginarium" Creative Space. Directed by Evgenia Boginskaia]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straxa/> (accessed: 3.08.2021). (In Russian)

Brodskii, I. A. (2003). *Poklonit'sia teni: esse* [Bow to the Shadow: An Essay]. 252 p. St. Petersburg, Azbuka-klassika. (In Russian)

Bulgakov, M. A. (2003). *Sochineniia: v 4 t. T. 1 : "Strashno zhit', kogda padaiut tsarstva"* [Works: In 4 Vols. Vol. 1 : "It's Scary to Live When Kingdoms Fall"]. 525 p. Moscow, Vagrius. (In Russian)

Dzhurova, T. (2021). *Komnata Voloshinoi* [Voloshina's Room]. *Sovremennaya dramaturgiia*. No. 1. URL: [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2021-1/9014](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/9014) (accessed: 3.08.2021). (In Russian)

Goeva, N. P. (2013). *Kommunikativnye funktsii hora v antichnom teatre* [Communicative Functions of the Choir in the Ancient Theater]. *Kul'tura i tsivilizatsiia*. No. 1–2, pp. 49–59. (In Russian)

Vishnevskii, V. V. (1972). *Optimisticheskaia tragediia* [An Optimistic Tragedy]. 63 p. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian)

Voloshina, A. (2018). *Gibnet hor: chetyre p'esy o Rossii* [The Choir Is Dying: Four Plays about Russia]. 224 p. St. Petersburg, Seans. (In Russian)

Voloshina, A. (2018). *Dramaturgiia – eto oprokinutyi psihoanaliz* [Dramaturgy Is an Overturned Psychoanalysis]. Mnogobukv. 9 oktiabria. URL:

<https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html> (accessed: 3.08.2021). (In Russian)

The article was submitted on 22.08.2021

Поступила в редакцию 22.08.2021

**Тютелова Лариса Геннадьевна,**  
доктор филологических наук,  
заведующий кафедрой русской и зарубежной  
литературы и связей с общественностью,  
Самарский национальный исследовательский  
университет имени академика С.П. Королева,  
443086, Россия, Самара,  
Московское шоссе, 34.  
largenn@mail.ru

**Tyutelova Larisa Gennadievna,**  
Doctor of Philology,  
Head of the Department of Russian and Foreign  
Literature and Public Relations,  
Samara National Research University,  
34 Moskovskoe Shosse,  
Samara, 443086, Russian Federation.  
largenn@mail.ru